doi:10.3969/j.issn.1002-2236.2011.01.004

现代音乐分析视角下的三首山东民歌结构解析*

李如春

(山东艺术学院音乐研究所，山东 济南 250014)

摘 要:采用阿·爱德华斯的旋律分析技术、伦纳德·迈尔和格罗斯文纳·库伯的节奏分析标识体系及申克式图表的分析方法等现代音乐分析技术,分别研究了三首传统的有代表性的山东民歌:《大辫子甩三甩》、《沂蒙山小调》和《包楞调》。《大辫子甩三甩》中音高材料渗透的手法为音乐形成连贯性、流畅性与统一性起到了重要的作用,而音程紧张度与节奏紧张度的积累与松驰,则有力地配合了音乐内容的传达。《沂蒙山小调》的节奏十分舒展,其中节奏模式由于记谱法的不同略有变化,细微的差异体现了民歌流传过程中的变异性与稳定性的矛盾统一。《包愣调》则采用了不同结构等级上的重复手段,保证了作品的完整性与统一性。

关键词:现代音乐分析技术;阿·爱德华斯;伦纳德·迈尔;申克;山东民歌

中图分类号:J614.5 **文献标识码**:A **文章编号**:1002-2236(2011)01-0012-05

引言

山东民歌是我国民族文化的瑰宝,也是重要的非物质文化遗产之一,它有着重要的社会价值与文化价值,值得进行多角度、多层次的深入分析研究。

目前研究山东民歌的文献较多,但研究程度还不够深入,研究视角也相对狭窄。搜集到的文献多采用如下几个角度进行研究:一、传统的作曲技术角度,如《山东民歌调式分析》[1]、《山东民歌与东北民歌旋法之异同》[2]皆是从这一角度进行研究的论文。二、文化角度、音乐学的视角,如《山东传统民歌中儒学文化的渗透与影响》[3]、《<沂蒙山小调>是山东民歌——就吕金藻同志"正名"一文再正名》[4]、《齐鲁阳春三月歌——山东清明风俗民歌刍析》[5]、《略论山东诙谐民歌的艺术特点》[6]等文献。三、演唱的角度,如《山东民歌演唱漫议》[7]、《论山东民歌演唱的传统特色之继承与创新——兼谈我演唱山东民歌时的体会》[8]等资料,其中没有发现采用现代音乐分析技法研究传统山东民歌的文献,这一课题的深入研究,在当前基本处于空白状态。

本文尝试将西方20世纪主流的现代音乐分析技法引入传统山东民歌研究中,尝试从新的视角与途径诠释山东民歌的形式与内涵。本文将进一步深入发掘山东民歌的艺术魅力,解读山东民歌中不易发现的创作技术特点与文化价值,为当今的音乐创作提供有价值的作曲技术参考,也为多角度研究民族、民间艺术提供新的途径。

本文分别使用了阿·爱德华斯(A. Adwards)的旋律分析技术、伦纳德·迈尔(Leonard Meyer)和格罗斯文纳·库伯(Grosvenor W. Copper)的节奏节拍分析标识体系及申克式图表分析(Shenkerian Graphic Analysis)方法等现代音乐分析技法,研究有代表性的三首传统山东民歌《大辫子甩三甩》、《沂蒙山小调》、《包楞调》,重新审视传统民歌的旋律、节奏、结构等问题,以分析结论为依据,进一步深入阐释这三首山东民歌的作曲技术特点以及它们作为非物质文化遗产的重要价值。

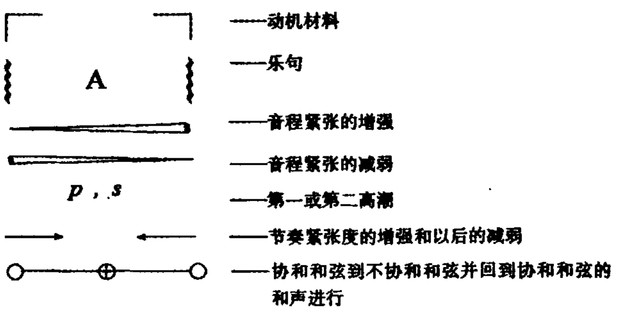
一、采用阿·爱德华斯旋律分析技术对《大辫子甩三甩》[9]的分析

美国音乐理论家阿·爱德华斯(A. Adwards)认为,旋律是音符的连续,节奏为它提供了重要的形式。旋律中核心的因素有三个,即音程的分配、速度与节奏。旋律除了音响与美学因素外,还有两个因素十分重要:首先是音符的连续必须给人一种统一结构的印象;其次是音符连续须引起某种情感。他采用了一些分析符号对旋律进行分析,符号与对应的说明如下:[10](P43)

* 此文获得"泰山学者"建设工程专项经费资助,特注。

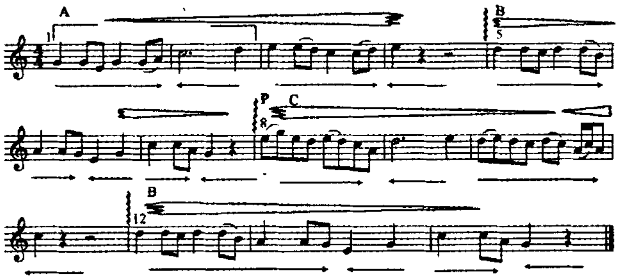
万方数据

图表 1　爱德华斯的旋律分析符号



下面采用爱德华斯的旋律分析技术，对山东民歌《大辫子甩三甩》进行分析：

谱例 1　大辫子甩三甩



山东泗水民歌《大辫子甩三甩》感情真挚，曲调婉转，细腻地刻画了少女渴望爱情、思念爱人羞涩、复杂的心理。按照爱德华斯旋律分析技法的方法，我们可以看到这部作品由 A－B－C－B 四个乐句组成。A－B 与 C－B 乐句都采用 4 小节加三小节(4:3)的乐句结构，即应句缩短了一小节。缩短的结构造成了不对称的形式，也使理应出现的结构成分缺失，增加了欣赏者心理期待的强烈程度，造成悬疑感，表达方式十分含蓄。四个乐句当中，A 乐句上行紧张度增加，其它 3 句均是曲折下行，充分表达了渴望而又无奈的情绪。

作品 A 乐句中开始的音高材料构成了小的反拱形线条(g1－e1－g1)，然后连续上行运动，随后的旋律以上行的材料引申发展。第三小节(e2－d2－c2)三个音的下行运动是前面材料(g1－a1－c2)三个音的不严格的倒影，随后跨小节的(c2－d2－e2)三音上行则与之构成严格的逆行关系。音程紧张度与节奏紧张度的发展是一致的，配合了歌词中“大辫子甩三甩，甩到了沂河崖”的焦急情绪。

B 乐句第五小节的(d2－b1－a1)，(a1－g1－e1)等三音组的运动是继续地引申发展。而第七小节(c2－a1－g1)三个音则用逆行作为呼应，整体向下的进行平衡了 A 乐句连续上行带来的紧张度。此句的音程紧张度与节奏紧张度并不一致，它们之间的矛盾非常适合表达少女矛盾复杂的心情。

C 乐句出现在相对密集的节奏与较高的音区中，形成作品的高潮区域。开始三个音形成的小拱形线条(e2－g2－e2)是 A 句开始材料反拱形线条的倒影，第九小节的 d2－e2 两个音是对第二小节中材料 c2—d2 的强调，而八、九小节之间出现了全曲中不多见的 a1－d2 两音的四度大跳。第 8 小节后两小节的 e2－d2－c2－a1 四个音的连续下行，在第十小节变形反复，形成向下的冲击力，然后逆转到 c2 音，形成疑问的感觉，造成期待解决的状态，同时沟通了 C、B 乐句的联系，紧张度到结束时的 g1 中才真正稳定下来。C 句中除了高点的 g 音以外，回避主音 g 的出现，对音乐紧张度的保持起到了良好的作用。另外，C 乐句整体的下行与动机所在的 A 乐句上行形成对比。这一句的音程紧张度从强逐渐减弱，在句尾略有增加，表现了母亲对女儿的开导与宽慰。节奏紧张度经历了两次由强到弱的变化，配合了歌词“小妮子你别哭，哭也是挡不住”中的两层内容。

再现的 B 乐句是完全再现，起到了很好的统一呼应的作用。

二、采用伦纳德·迈尔和格罗斯文纳·库伯的节奏分析标识体系对《沂蒙山小调》的分析

在音乐分析中，节奏的分析往往不被重视，而实际上节奏分析是音高分析的有益补充，有时甚至是更具决定性的分析途径。伦纳德·迈尔和格罗斯文纳·库伯的节奏分析体系是较为重要的节奏分析理论，他们认为节奏是以模式原则进行组织的，节奏的基本单位是一个强拍加上一个或两个弱拍组成的。节奏模式有着“等级层次结构”，小组构成中组，中组构成大组。

实践中可以划分为五种不同的节奏模式，并借用古希腊诗体学中的音步术语为之命名，其类型标记与意义如下：[11]

图表 2　伦纳德·迈尔和格罗斯文纳·库伯的五种节奏模式

iamb　U —
抑扬格(弱—强；短—长)
anapest　U U —
抑抑扬格(弱弱—强；短短—长)
trochee　— U
扬抑格(强—弱；长—短)
dactyl　— U U
扬抑抑格(强—弱弱；长—短短)
amphibrach　U — U
抑扬抑格(弱—强—弱；短—长—短)

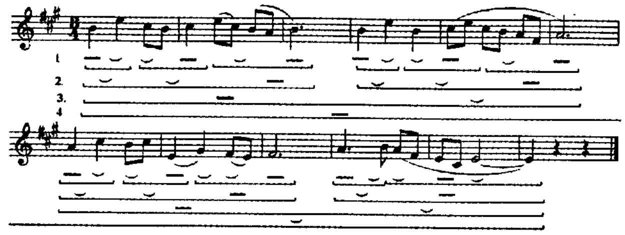
《沂蒙山小调》至少存在两个版本，《中国民歌

万方数据

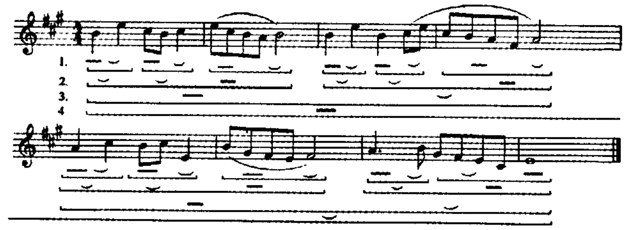
选》[12](P59)和《中国各民族民歌选集》[13](P5)中都收录了这首山东民歌，在《中国民歌选》中名为《沂蒙山好风光》，两者记谱略有不同，差别主要是节拍不同，前者使用3/4拍子记谱，后者使用4/4拍子记谱。

下面通过伦纳德·迈尔(Leonard Meyer)和格罗斯文纳·库伯(Grosvenor W. Copper)的节奏分析标识体系分析两个版本的乐谱，研究不同节拍形态下节奏模式的变化，有助于深入认识民歌节奏模式的组织、民歌流传过程中的变异性以及记谱对民歌产生的影响。

谱例2 《中国民歌选》中的《沂蒙山好风光》版本



谱例3 《中国各民族民歌选集》中的《沂蒙山小调》版本



比较两种记谱方式《沂蒙山小调》的节奏模式分析，可以看到两者既有相似之处，也有很大不同。第一种采用3/4拍子记谱，在第一级别上节奏模式运用灵活，扬抑、抑扬不断变化，第2与第5小节由于弱拍节奏细分，使之有一个单元的感觉，划分为二元律动的扬抑格。第10与第11小节之间仍旧由于节奏的细分，产生了二元律动以及抑扬抑的节奏模式。第二级别以抑抑扬的模式为主，结尾最后一次变化为抑扬格。第三级别构成两次扬抑格。第四级别是大规模的扬抑格。

第二种使用4/4拍子记谱，在第一级别上节奏模式是二元律动稳定整齐的扬抑循环。在第二级别上是抑抑扬的模式，结尾最后一次变化为抑扬格。第三级别构成两次扬抑格。第四级别是大规模的扬抑格。4拍子的记谱，对作品的节奏划分相对较为规整。

图表3 两种记谱方式下《沂蒙山小调》节奏模式对比图表

	3/4拍子	4/4拍子
第一级别	存在多种节奏模式，较为灵活	节奏模式单一、稳定
第二级别	抑抑扬为主，最后为抑扬格	抑抑扬为主，最后为抑扬格
第三级别	扬抑格	扬抑格
第四级别	扬抑格	扬抑格

关于节奏模式的划分，不同的艺术家可能会有不同的认识，实践中会产生不同的结果，带来不同的诠释音乐的方式，这正说明音乐的分析应该与经验结合，与感受结合，而非纯粹理性的认识。

通过以上谱例分析和节奏模式对比的图表可以发现，比较两种节拍形式记谱下的《沂蒙山小调》，两者的差异主要出现在第一级别上，而另外的三重级别相同。由此可见这首民歌在流传过程中的变异性，变异性出现在音乐前景当中，而深层的节奏模式则保持不变，体现了流传过程中相对的稳定性。

三、采用申克图表分析技术对《包楞调》[14]进行分析

申克在20世纪初期立足于传统音乐，建立了一种全新的音乐分析理论，现在已被公认为是拉摩(Jean Plilippe Rameau)的和声理论以来又一重要的音乐理论。这套理论以及相关的技术成为20世纪70年代以来英、美国家音乐分析的主流。申克理论的核心是音乐结构层次的问题，他将一首调性作品分为三个主要结构层次，即前景(Foreground)中景(Middleground)和背景(Background)。他的分析技术主要适用于建立在大、小三和弦之上的大、小调体系，但对于分析早期的调式音乐以及非调性的作品有很大的局限性。尽管申克分析方法存在某些局限，但在分析基本结构和声部导向方面的价值是无庸置疑的。

申克去世后半个多世纪以来，他的学生和一些追随者对他的分析理论与技术进行了改良，取得了很大的发展。他的学生法利克斯·萨尔则(Felix-Salzer)等人认为，对申克的原则与观念稍加修正就可以用于早期调式音乐，并且可以解释一般风格描述不能解释的结构本质，萨尔则、特拉维斯(R. Travis)、莫根(Robert P. Morgen)等音乐理论家也把申克理论进一步发展并应用到20世纪非调性音乐分析中，“这种发展更加切合当代音乐分析理论的实际，应当成为现实分析方法的基础。”[15]

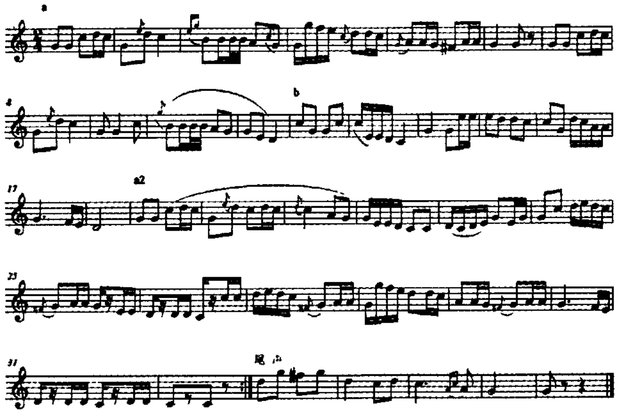
申克的音乐分析技术既然可以分析调性音乐和非调性音乐，同样也可以用来研究中国传统音乐作品，于苏贤、茅原等音乐理论家都曾用申克技术分析

万方数据

过中国传统音乐作品。笔者尝试运用申克图表分析技术对山东民歌《包楞调》进行分析，主要通过“简化还原”的技术与环节，排除音乐前景中干扰分析者的因素，理清作品的声部导向、结构关系与主题发展的问题。

《包楞调》是产生于菏泽市成武县的一首“新词小调”。1979 年在山东省民歌会演中由彭丽媛演唱，得以广泛流传。[16](P115-121) 从传统技术角度来看，《包楞调》的音高材料单纯、集中，音乐结构简洁，句法组合灵活，音乐具有较强的展开性，音乐发展手法也是丰富多样。句法虽然不是平衡对称的类型，但结构陈述的逻辑体现了“起、承、转、合”的典型特征。在这个过程中发展手法与结构形成的相互关系有很大的研究价值，因此，《包楞调》的旋律发展手法十分值得仔细分析。

谱例4　包楞调

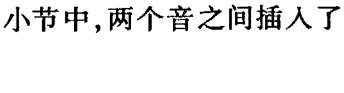


从作品的形态结构来看，《包楞调》可以看作“$a+a^1+b+a^2+$尾声”的四句型乐段，结构陈述的逻辑体现了“起、承、转、合”的典型特征。

1. 乐句内结构的重复

借用申克分析技术中“简化还原”的手法，可以看到 a 句的核心材料是第一小节出现的 g^1 到 c^2 的四度上行跳进（去掉反复与辅助音的装饰）。

谱例5

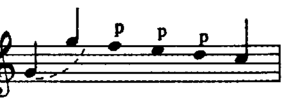


在第 2 小节中，两个音之间插入了 e^2、d^2 级进的装饰。

谱例6

第 4 小节则把两音之间的装饰变得更为活跃，两个主要音级之间插入了更多的经过音。

谱例7



在 6 个小节的乐句中，各种形式的核心材料重复占了一半规模。

类似的重复手法也出现在 a^1、b、a^2 句中，如从第 22 小节开始，乐曲出现了精彩的“垛”的发展技法，这是片段乐思自由的变化反复，并形成了音乐的高潮。作品利用“夹垛”的手法，形成了不对称的细部句法结构。

从分析结果来看，“重复”手法是这部作品旋律发展的重要手法，充分体现了“在重复中求发展”的中国音乐发展手法的特色。

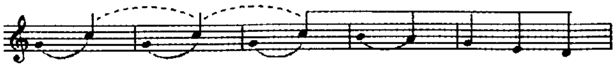
2. 以乐句为单位的重复

作品 a 与 a^1 句的关系是同头换尾，a^1 句前的两小节（第 7—8 小节）保留了 a 的核心材料——g^1 到 c^2 的四度上行跳进，第 9 小节又作了节奏变化的重复，第 10 小节则反复了第 3 小节的音乐材料。a^2 与 a 的关系是动力再现，同样再现了 a^1 句的主题核心材料，并进行了句末的扩充，扩充的过程中引入了 a 句中最活跃的成分，也就是第 4—6 小节的材料共同呼应 a 句。尾声的重复是模进后的变化重复，d^2—g^2 的四度跳进显然来自于 a 句主题材料的模进。b 句在前景中与其它乐句差异较大，四度上行的材料被逆行使用，但通过简化的申克图表，仍可以看到此句从中景上与其它乐句并无本质变化。

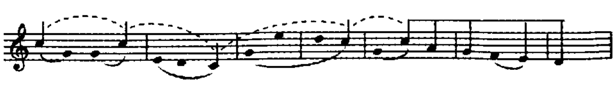
通过申克图表分析方法，去掉前景中的装饰，可以清楚地看到乐句间重复的关系：

谱例8　a 句中景分析图表：

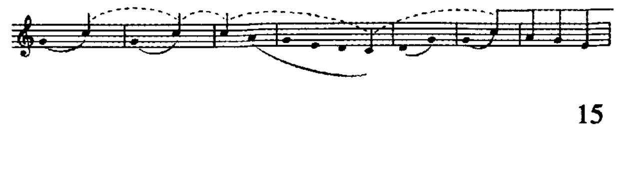
谱例9　a^1 句中景分析图表：



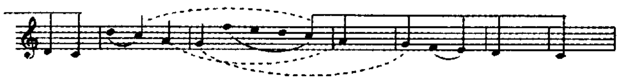
谱例10　b 句中景分析图表：



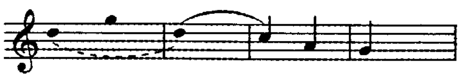
谱例11　a^2 句中景分析图表：



万方数据

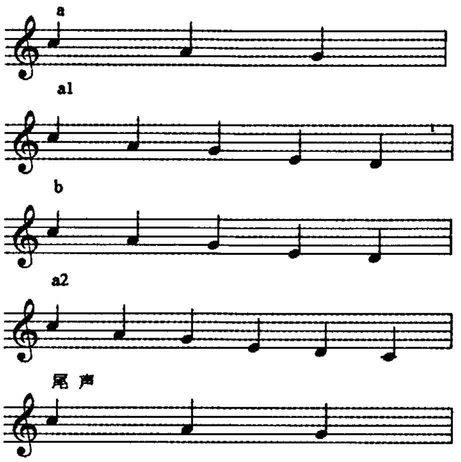


谱例 12　尾声中景分析图表：



下面把各句的中景图表放在一起对比，很容易看出乐句之间的关系：

谱例 13　《包楞调》中景分析各乐句的对比图表



a 乐句的旋律线条停留在徵音上，线条不完整，期待继续发展。a[1] 乐句将旋律线条继续向下引申至商音，乐句的结音更加不稳定。b 句变化主要来自对宫音的前置延长，从中景上看与 a[1] 乐句一致。a[2] 乐句前 8 小节就已经将基本线条的全部呈示完毕，明确了终止的功能。尾声部分是一个结束在徵音上的不完全的线条，中景上再现了 a 乐句，相对不稳定的收束，深化了作品的意境。通过中景图表可以看到，《包楞调》四个乐句与尾声尽管前景上有较大变化，但都是建立在同样基础之上的基本材料，与传统技术角度分析得到的结果稍有不同，即四个乐句构成了深层结构上的重复关系。

运用申克图表分析技术中简化还原的分析手法剖析这首民歌，可以使我们观察到《包楞调》在乐句内部和乐句之间等不同结构等级上的重复手段，这使得作品不论在音乐前景还是在深层结构中都具有很强的统一性与完整性。

结语

采用现代音乐分析手段研究山东民歌，可以从中发现传统分析技术所不容易发现的问题，在新的视角下我们看到这三首民歌不论从材料、节奏、音高、发展手法，还是结构上都有自己的独特之处。《大辫子甩三甩》中动机材料渗透的手法为音乐形成连贯性、流畅性与统一性起到了重要作用，而音程紧张度与节奏紧张度的积累与松弛有力地配合了音乐内容的传达。《沂蒙山》小调的节奏十分舒展，其中节奏模式由于记谱法的不同略有变化，细微的差异，体现了民歌流传过程中的变异性与稳定性的矛盾统一。《包楞调》在乐句内部和乐句之间等不同结构等级上均采用重复手法，使作品不论在表层还是深层都具有材料与结构上的统一性与完整性。

分析研究了这三首流传广泛的山东民歌，我们可以看到，它们不仅在创作技巧上达到了一定的高度，而且在形式与内容的结合上也做到了较完美的统一。山东民歌是生活在这块土地上世世代代劳动人民音乐创作经验、审美经验的历史积淀与升华，是不可多得的珍贵文化遗产。

参考文献：

[1]张景元. 山东民歌调式分析[J]. 黄钟，1987，(2).

[2]李云涛. 山东民歌与东北民歌旋法之异同[J]. 齐鲁艺苑，2003(1).

[3]张士闪. 山东传统民歌中儒学文化的渗透与影响[J]. 民族艺术，1997，(2).

[4]王希彦.《沂蒙山小调》是山东民歌——就吕金藻同志"正名"一文再正名[J]. 人民音乐，1993，(3).

[5]李新学. 齐鲁阳春三月歌——山东清明风俗民歌刍析[J]. 齐鲁艺苑，1987，(1).

[6]占河. 略论山东诙谐民歌的艺术特点[J]. 齐鲁艺苑，1981，(2).

[7]魏占河. 山东民歌演唱漫议[J]. 中国音乐学，2000(4).

[8]李海鸥. 论山东民歌演唱的传统特色之继承与创新——兼谈我演唱山东民歌时的体会[D]. 山东师范大学，2000.

[9]孙英. 民族民间音乐谱例[Z]. 山东省泰安艺术学校，1995.

[10]姚恒璐. 现代音乐分析方法教程[M]. 长沙：湖南文艺出版社，2003.

[11]杨燕迪. 二十世纪西方音乐分析理论述评（五）——迈尔的分析理论：心理学的角度[J]. 音乐艺术，1996，(1).

[12]人民音乐出版社编辑部. 中国民歌选[C]. 北京：人民音乐出版社，1980.

[13][14]中国民间歌曲集成总编辑部. 中国各民族民歌选集[C]. 北京：人民音乐出版社，1992.

[15]姚恒璐. 萨尔则的后申克式分析[J]. 黄钟，1997，(4).

[16]苗晶. 山东民间歌曲论述[M]. 济南：山东人民出版社，1983.

（责任编辑　郑铁民）

万方数据